

## 二重の虚構世界の詩学

—ペルグランとラモーの音楽悲劇『イポリットとアリシ』—

馬 場 朗

### 問題の所在

虚構は何故我々に喜びを齎すのか。(本論で「古典主義時代」とも便宜的に呼ぶ)17世紀前半中頃から18世紀前半のフランス(以後国名は「仏」「伊」等と略記)において、見事な虚構世界とは「驚き」さえ組み込みつつも一貫した論理(「真実らしさ(la vraisemblance)」)に貫かれるべき巧みな構築物に他ならない。これを享受する鑑賞者達も様々な情念・感情の織りなす世界に忘我的に没入するのではなく、「魂がそれら [= 芝居が引き起こす様々な情念] を統御し続ける<sup>(1)</sup>」(デカルト)あるいは「詩や絵画が引き起こすこれら表層的情動を魂が常に統御し続ける<sup>(2)</sup>」(デュボス)という形での芸術享受の欲びが理想とされる。この意味でこの時代の鑑賞者は芸術模倣の「錯覚(l'illusion)」に素朴に欺かれる「非常に感じやすい気質を持つ若者<sup>(3)</sup>」等ではなく、「比較の趣味(le goût de comparaison)」<sup>(4)</sup>を持ち自分を見失うことなく作品の全体性を俯瞰しうる謂わば理知的な「強い主体」たることを要求されるのであった。「見事な悲劇あるいは美しい絵を二度目に見る時、我々の精神は対象の諸部分に注意を向けることがより可能になる。というのも精神は[既に]この対象を見渡しその全てに目を走らせた(a découvert et parcouru en entier)からだ。作品の全体的観念(l'idée générale de l'ouvrage)が、想像力の中で言わば安定した座りを得るのだ<sup>(5)</sup>」(デュボス)。現在でも、芸術作品の提示する虚構を一つの巧みに組立てられた全体として享受する立場は重要であり続ける<sup>(6)</sup>。そして、この時代の仏の虚構世界の享受の一つの極限がオペラのそれであった。そこで構築される虚構世界は、すぐに確認する様な超自然的次元と不可分な「驚異」に結びつくことで、上演芸術における表現対象を飛躍的に拡大しただけではない。本論が明らかにしたいのは、ある仏バロック・オペラの傑作が、悲劇世界そしてこれとは異質なジャンル世界との対比・交錯を介して、そのジャンル上の起源を俯瞰する可能性さえ持っていたこと、これである。

1733年、シモン＝ジョゼフ・ペルグランの台本とジャン＝フィリップ・ラモーの音楽による音楽悲劇(tragédie en musique)『イポリットとアリシ』が初演される。作品モデルは、古代ギリシアのエウリピデス、古代ローマのセネカ、そして17世紀仏のラシーヌやプラドンによって劇作化されてきた、テゼ(テセウス)の妻フェードル(パエドラ)の義理の

## 二重の虚構世界の詩学

息子イポリット(ヒッポリトス)への破滅的愛を巡る悲惨な物語である。作品は、女神ディアヌが(ブルボン王家を示唆する)太陽神ジュピテルの仲介でアムールの「愛の支配」を一時的に許容するプロローグから始まる。その後でアテネ王テゼの滅ぼしたパラス一族の忘れ形見アリシとテゼの息子イポリットとの相思相愛が明かされると同時に、テゼの妃フェードルの義理の息子に寄せる密かな想いが不吉な障害として示される。その頃プリュトンの冥界にいたテゼは絶体絶命の危機をかうじて免れるが、帰還した王宮で息子と自分の妃の諍いに遭遇し、あろうことか無実のイポリットに死の呪いをかける。父の呪詛によってイポリットはアリシ達の眼前で海の怪物とともに姿を消し、フェードルは己の罪を悔い自死を選び、真実を知ったテゼも絶望に沈む。しかし、イポリットはディアヌの助けにより「アリシの森」に生還し、彼はアリシと互いに結ばれ最後の幕が降りる。この音楽悲劇の初演当時ベルグランは既に齢70の老境にあり、50歳のラモーもまた本格的オペラ音楽家としては遅咲きの登場である。とは言え、この音楽悲劇は、キノーとリュリによる仏オペラ最初の絶頂期に匹敵する、それもラモーの主導するその新たな黄金期の開始を告げるものであった。

しかし、ベルグランとラモーによるこのオペラ作品を巡るこれまでの特に音楽学研究者による蓄積<sup>(7)</sup>に敬意を払いつつも、本論が集中的に検討するのはその詩学的独自性である。特に本論は、ラシーヌの劇作との関係を強烈に意識したベルグランによる「序文」と彼の台本構成に分析上の殆どの比重を置く<sup>(8)</sup>。また、本論は、仏バロック・オペラの詩学上の独自性を哲学史・美学史的に考察したカトリーヌ・カンツレルの古典的研究<sup>(9)</sup>の延長線上に位置づけられる。カンツレルもまた、第一節ですぐ触れる様に、『イポリットとアリシ』の「序文」に独立した興味深い論考を与えている<sup>(10)</sup>。とは言え、本論はカンツレルが深く掘り下げなかったこの音楽劇独特の詩学上の構造に最終的に着目する。その構造こそ、本論が「二重の虚構世界」と分析上呼ぶものに他ならない。

### 第一節. ベルグラン「序文」を巡るカンツレルの解釈

この音楽悲劇の台本を担当したベルグランの重要性は近年まで殆ど等閑に付されてきた。大作曲家ラモーの陰に隠れがちなこと、聖職にありながら主に生活のため多作の作家であったことへのヴォルテールを含めた同時代人達の揶揄等がその理由であろう。しかしながら、最初の音楽悲劇上演を周到に準備していた音楽家ラモーにとって、彼は(当初の台本依頼を断った)ド・ラ・モット<sup>(11)</sup>の穴を埋める急ぎの代用でも、また(台本作家の優位に固執するヴォルテールと違い)単に扱いやすい劇作家であった訳でもない。同時代人達に「オペラのバトリアルシュ(総大司教;長老)」<sup>(12)</sup>と呼ばれたベルグランが、『イポリットとアリシ』初演前年に大成功を収めた『ジェフテ』(1732年初演)を始めとするオペラ台

本を多数手掛けこの分野に精通した手練れの有能な音楽劇作家だったからである。

そのペルグランは『イポリットとアリシ』台本に「序文」を寄せたが、これを本格的に分析したのがカンツレルの論考<sup>(13)</sup>である。彼女の主張は仏バロック・オペラ詩学の基本構図がこのペルグランの「序文」に集約されるというものである。それは、理知的構築物たる(1630年代後半のル・シッド論争以後に確立される)古典主義的な虚構世界において通常の演劇とは別に(1670年代以降新たに発展した)オペラに割り当てられた独自の位置付けに他ならない。ここで決定的な役割を担うのが「真実らしさ」と「驚異(le merveilleux)」という相互不可分な二契機である。ここで、古典主義理論における「真実らしさ」と「驚異」の関係を整理しておこう。その理論が「真実らしさ」のみならず「驚異」をも不可欠な基本契機としたのは、そのモデルとなる古代のアリストテレス『詩学』に典拠があるとされる<sup>(14)</sup>。アリストテレスは、悲劇の虚構世界の核たる「筋立」を、「可能なこと」そして「必然なこと」を軸とする、前後の出来事の連鎖として提示する<sup>(15)</sup>。17世紀の古典主義詩学による「真実らしさ」とは、登場人物や演出の「適正・礼節(le decorum; la bienséance)」という社会秩序的正当性だけでなく、この「筋立」の可能なもしくは必然的な連鎖に基づく。しかし、アリストテレスにとって悲劇は、対象の模倣やそれ自体完結した「筋立」重視の模倣に終わらない。リケールの言う様に、それは悲劇の観客を「驚き」によって魅了し「畏れ」と「憐れみ」を引き起こす模倣でなければならない<sup>(16)</sup>。とは言え、「驚き」を齎す出来事が単に支離滅裂であれば、観客への効果は深くないことをアリストテレスは警告する。「最も驚くべきこと」とは、「予期に反し、しかも相互の関係故に生じる場合」に最も効果的である<sup>(17)</sup>。そして、17世紀古典主義詩学の言う「真実らしさ」もまた必然的連鎖を背後に控えさせる「驚き」と不可分であった。事実、古典主義詩学では結局「真実らしさ」が「驚異」を「抑圧する」<sup>(18)</sup>のだと指摘するブレイの古典的研究でさえこの点を認める<sup>(19)</sup>。しかし、通常の劇詩もしくは悲劇において「驚異」が舞台上で立ち現れるのは限定されていた。それは、あくまでも「筋立」上の「驚異」、それも人間の歴史・現実世界に定位される限りでの「驚異」でなければならない<sup>(20)</sup>。たとえ「筋立」に大きく関与しようとも、それ以外の「驚異」、端的には異常な自然現象のみならず神々・妖精・魔法・怪物といった超自然的現象・存在たる「驚異」は舞台上から予め排除される。もしくは、これらが許容されるにせよ、舞台の外に置かれ、「伝令」役の登場人物による報告の形で示される。ペルグランとラモーの音楽悲劇が直接の参照項とするラシーヌの傑作悲劇『フェードル』が、テゼの冥界体験を舞台外に置き、かつネブチヌの命を受けた怪物によるイポリット惨殺場面を従者テラメヌに語らせるのもそのためである。

さて、カンツレルが仏バロック・オペラ固有の詩学として明らかにしたのは、これら超自然的「驚異」が「真実らしさ」と結ぶ新たな関係である<sup>(21)</sup>。オペラは、通常の劇詩で

はその外部に置かれるべき超自然的「驚異」を直接に舞台化するのが許された。とはいえ、超自然的「驚異」を直接提示するオペラは、1630年代後半のル・シッド論争以後確立される古典主義詩学との緊張関係の中で形成された点で、後者の理性主義を内包する。つまり、オペラの虚構世界は(通常演劇のそれと同じく)「真実らしさ」によって理知的に構造化され、その超自然的「驚異」もまた合理的に呈示される必要があった。この点で、古典主義詩学は、オペラを自らに統合することで新たな進展を遂げる。即ち、オペラが単に台詞を歌いダンスを導入するだけでなく超自然的「驚異」を舞台化する限りで特別の位置をオペラに与え、通常の劇詩・悲劇との謂わば「棲み分け」を行ったのである。

カンツレルによれば、ベルグラン「序文」が証すのは、正に仏バロック・オペラ詩学における「驚異」の執拗な迄の秩序化であり、それを根底で支える理性主義に他ならない。第一の論点から確認しよう。高名なラシーヌの傑作があるにも拘らず、敢えて同じ主題で音楽悲劇を製作した理由について、ベルグランは明確にこの主題がむしろ音楽悲劇に相応しいと指摘する。「[パエドラ物語以上に]主題として音楽劇(la scène lyrique)を豊かにするのにより相応しいものはないと思われる」(XXV)。事実、ラシーヌ台本においてさえ超自然的「驚異」は決定的重要性を持つ。つまり、テゼの冥界行きと先述したネプチュヌのよこす怪物によるイポリット惨殺は、舞台上に示されぬにせよその「筋立」から決して除外できない。それだけではない。カンツレルはベルグランが周到に「驚異」の虚構世界を神の階層によって秩序化すると強調する。ラシーヌと異なり、怪物に惨殺された筈のイポリットが最後の第五幕でアリシの眼前に現れる自らの台本設定に関して、「全ての困難は、下位の神が上位の神の為した営為の破壊を望まぬ規則を侵害せずに、イポリットを救い出すことだった」(XXVI)と「序文」は言う。カンツレルは、この発言にネプチュヌとディアヌとの神的位階の上下関係が前提されると指摘し、更にその発言直前のベルグランの文章の否定辞欠落の可能性まで推測する<sup>(22)</sup>。この推測に関してはギヨン＝ルコックから慎重な疑義が示されるが<sup>(23)</sup>、カンツレルもギヨン＝ルコックもベルグランの説明が「真実らしさ」の一貫性に基づくとする点では一致する。重要な論点として次にカンツレルが強調するのが、以上の超自然的な「驚異」の秩序化を根底で支えるベルグランによるオペラ詩学の執拗な理性主義である。事実、ベルグランは、テゼが妻フェードルへの不貞を疑い息子イポリットを呪詛するという従来の筋立に幾つかの修正を施した。ラシーヌ作品が直接に念頭に置かれるが、ベルグランが施した修正は、彼自身が番号付けした四契機と更に(番号付けされぬ)一つを加えた、以下の五つからなる(XXV-VI)。冥界でテゼに告げられる帰還した自分の王宮で「地獄を見る」という予言が引き金となり(第一の契機)、妻と息子の問題の現場を眼前にした際にその予言が脳裏をよぎり(第二の契機)、テゼに告げられるフェードルと侍女エノヌによる曖昧な(しかし息子の不義の証としかテゼには

取れぬ)二つの発言がそれぞれ疑念を打ち消し難いものにし(第三と第四の契機)、そして最後にテゼ帰還を祝う船乗りたちの合唱とお祭り騒ぎが彼の冷静な判断を妨げる(番号付されぬ第五の契機)。つまり、テゼがフェードルの卑しい身分の侍女の(イポリットに咎があるとの)言葉を余りに安易に信じるという、ラシーヌが冒した「真実らしさ」に反する欠陥を、以上の周到な修正で回避できると言うのである。すなわち、カンツレルによれば、ラシーヌ悲劇を標的とした理知的な「真実らしさ」のベルグランによる徹底は、「驚異」に関連する次元に決して限定されず、むしろ「驚異」を支えるこの作品の筋上の骨格自体に及ぶのである。

しかし、カンツレルのより興味深い考察は、以上の「真実らしさ」による(「驚異」の直接提示を支える理知的仕掛けの歎びと不可分な)理性化が予想外に齎す帰結を巡るものである<sup>(24)</sup>。ベルグランによるテゼのイポリット呪詛を巡る理知的修正は、テゼの呪詛によるイポリット惨殺という余りに不当な子殺しという悲劇的不条理の衝撃、これを和らげむしろ平板化する方向を持つ。しかし、その逆像として結果的に鑑賞者達にラシーヌの悲劇世界への反省的視点を齎す可能性をカンツレルは指摘する。この音楽悲劇は、理知的徹底化のその逆像としてラシーヌ悲劇におけるその「親による実の子殺し」の「理不尽な真実」(自身が過去に重ねた罪と同じものを疑ったが故に息子を殺す)をむしろ前景化するという。恰も悲劇の虚構世界を浮き上がらせる陰画として音楽悲劇の(カンツレルの指摘を借りれば「詩学上は正しい」)<sup>(25)</sup>虚構世界が機能すると彼女は強調するのだ。しかし、彼女の指摘はベルグラン台本の劇作上の戦略に余りに消極的であろう。むしろ本論は、ラモーの鮮烈な音楽表現の陰に隠れがちなベルグラン台本それ自体に(おそらくラモーをも納得させた)重要な詩学的可能性が、カンツレルが想定する以上に積極的に存在することに着目したい。

## 第二節. 表題「イポリットとアリシ」と音楽悲劇における牧歌劇の伝統

「序文」の中でカンツレルが全く分析を向けない一連の文面に着目することから始めたい。それは、この音楽悲劇の表題をベルグランが選んだ理由に関わる文面である。ベルグランは古代パエドラ物語が内包していた超自然的「驚異」の存在を強調していたが、その指摘の直後に段を変えず恰もこれと不可分の如く示される文面である(XXV)。その文面は三段階で構成される。第一に、ラシーヌの『フェードル』への敬意からフェードルの名を題目で採用しなかったことである。第二に、セネカ悲劇の題名<sup>(26)</sup>がテセウスの息子の悲劇の死を強く意識したものであったと指摘する。アプロディテとアルテミスの神的対立に固執するエウリピデスよりもセネカがパエドラの内面に深く踏み込んだのを考えると些か強引な発言だが、ベルグランの言わんとするところは明快である。フェードルの義理の



息子への禁断の情念によって招来される後者の惨死とは異なる筋立を、この音楽悲劇が目指すというのである。つまり、第三として、イポリットに残酷な死を結果的に齎すフェードルでなく、イポリット再登場とその舞台の森の名を持つアリシにイポリットを結びつける幸福な結末を目指す筋立である。ペルグランの以下の発言は明らかにこれを念頭に置く。「オウィディウスはアリシの森でイポリットをウィルビウスの名で蘇らせる (fait revivre) のだから、この森の名を持つ姫が私の作品の題名に自然に加わりうると考えた」(XXV)。この音楽悲劇が「イポリットとアリシ」の題目を持つのは、以上の理由による。

さて、題目を巡るペルグランのこの一連の説明で注意したい論点は同じく三つあるが、特に着目したいのは最後の第三の論点である。

第一の論点だが、アリシという存在がラシーヌの『フェードル』が初めて明示的に古代パエドラ物語の劇作の系譜に導入したものに他ならないという事実である。ペルグランもまたオウィディウス(『祭歴』と『変身物語』<sup>(27)</sup>)を引き合いに出しながらも、アリシという存在の登場は直接にはラシーヌに依ったことを認める(「ラシーヌ自身が私にこの逸話[オウィディウスの逸話]与えたのだ」(XXV))。実際、ラシーヌ悲劇ではアリシという存在は極めて重要な役割を既に担っていた<sup>(28)</sup>。つまり、ラシーヌでは、アリシとイポリットとの相互的な純朴な愛の組み合わせは、フェードルのイポリットへの一方向的な呪われた愛の組み合わせの持つ不道德性を打ち消すものでもあった。よって、ラシーヌを強く意識するペルグランは、この題目選択を介してある決定的意図を表明したと言うべきである。すなわち、罪の汚辱の内で自死するフェードルと妻に裏切られ息子を永遠に失う(正確には永遠に会うのを許されぬ)テゼとが織りなす悲劇世界と対立する若い二人の恋人の幸福な世界の積極的な提示である。

指摘すべき残りの二点は、それぞれこの第一点と不可分だが、よりペルグランとラモーのこの音楽悲劇独自のジャンル上の構造に関わる。まず第二の論点だが、ペルグランがイポリットとアリシとの幸福な愛を提示するには、これまでのパエドラ伝説台本では惨殺される筈のイポリットの再生・生存が大前提となる。先行するラシーヌの「序文」自体、アリシの古代典拠をウェルギリウス(『アエネイス』第七歌)に求める<sup>(29)</sup>限りで、後者の伝える惨殺されたヒッポリトスのウィルビウスとしての「蘇り」の逸話を鑑賞者達に間接的にせよ想起させもしたろう。ペルグランもまたオウィディウスの伝える死んだヒッポリトスのウィルビウスとしての「蘇り (revivre)」(XXV)に触れていた。そして、ペルグランが自分の台本の題目についての文面を、直前のオペラ独自の「驚異」に相応しい主題についての文面と段替無しに提示する理由はおそらくここにある。つまり、アリシとの幸福な愛が成就するための当然前提とされるべき不可欠な解決策は、イポリットの「蘇り」であり、これこそオペラ特有の契機「驚異」に他ならない。成る程、ディアヌとネプチュヌの

関係を巡るカンツレルの解釈で触れた様に、ペルグラン「序文」はディアヌの命を受けたエキュラプの医術によるイポリットの「蘇り」という安易な「驚異」に訴えるのを避けたことを告げる(XXVI)。事実、イポリットが怪物に立ち向かう場面の台本ト書は「怪物は、イポリットが傷を与えると、彼を炎と煙で覆い隠し、後には破壊された戦車のみが見える。」(LXIX)とされるだけでイポリットの生死は曖昧なままである。そして、ネプチューヌによるテゼに彼の息子の生存を教える台詞(「お前の息子は死んでいない」(Vii23);「ディアヌが彼の運命を配慮してくれたのだ」(Vii24))には「蘇り」の驚異を明示的に示すものは殆どない。とは言え、「もはやいない」(IViii136)筈のイポリットが第五幕第三場でディアヌの許からこの地上に生還する設定自体は、一つの「驚異」ではあり続けよう。

さて、我々が最も注目すべき最後の第三の論点もまた、第二の論点と同じく仏バロック・オペラのジャンル上の特性に深く関わる。見逃すべきでないのは、この第三の論点と不可分なジャンル上の特性が(第二の論点がそうである様に)第一の論点に直結することである。すなわち第一の論点はイポリットとアリシの幸福な結末を前提にするのである。しかしながら、これを踏まえた上で、この第三の論点で何より重要なのは、幸福に結ばれる二人が共にそもそも所属する世界、すなわち「森」である。そしてこれがペルグランとラモアの音楽悲劇のジャンル上の特性つまり牧歌劇的側面の否定し難い背景を形成する。既にエウリピデス以来、イポリット(ヒッポリトス)は狩と貞潔の女神ディアヌ(アルテミス)の庇護のもと女性を遠ざけ獣を追う森の狩人として示される(ラシーヌでもイポリットは度々「森」と関係付けられ「霧深い森で育った」<sup>(30)</sup>と言われる)。ラシーヌがウエルギリウスを典拠にしつつ登場させたアリシ(アリキア)も、後者ではイポリットと間に設けた息子をディアヌのニンフのエゲリアの聖林で育てるし、もう一つ別の著名な典拠であるオウィディウスでは「アリシの森」に結び付けられる。更に言えば、ラシーヌではパラス一族の唯一の生き残りとしてテゼから他者との愛を禁じられる存在である限りで、狩の行われる森と純潔の女神ディアヌに結びつきやすい。成る程、ラシーヌは、アリシと「森」との関連を殊更強調する訳ではない。しかし、フェードルに「森の奥深く身を隠す」<sup>(31)</sup>と若い恋人達への嫉妬を告白させる限り、彼も二人の「森」との繋がりを強く意識した筈である。そしてペルグランはまさにこのイポリットとアリシが共に所属する「愛」の「森」の幸福な謂わば「牧歌劇的世界」を、強力に前景化するのである。

確かに、「牧歌劇的なもの」の音楽悲劇における存在自体は決してペルグランらの独創ではない。事実、仏バロック・オペラ成立に、今しがた触れた「森」の幸福な愛の世界と不可分な「牧歌劇(Pastorale)」が宮廷バレエやコメディ・バレエそして仕掛け芝居と共に重要な役割を演じたこと、これは以前から繰り返し指摘されてきた。「牧歌劇」では、主に森や田園という理想世界を舞台に男女の幸福な恋愛がそこにすみつくサチュルスや妖

## 二重の虚構世界の詩学

精といった超自然的存在をも交えながら展開される。カンツレルやコルニックらが明快に強調する様に<sup>(32)</sup>、この牧歌的な脱現実・理想世界の延長線上に「驚異」を直接提示するオペラの虚構世界が立ち現れる。既に我々は、ペルグランの「序文」の最初の段落が、「牧歌劇」と不可分なイポリットとアリシの愛の成就を仏バロック・オペラに「固有の」「驚異」の指摘の背後に置いた事実を確認した。それは、「牧歌劇」が(音楽を多く取り込んだ「音楽牧歌劇」ではより直接的になるが)何よりも(恋愛と不可分な舞踊や音楽性以上に)「驚異」との潜在的連携を開示するからであった。オペラ台本に精通した職人肌のペルグランが、この分野に初めて手を染めたラモー以上にこの繋がりを強烈に意識したのは確実である。

無論、『イポリットとアリシ』の「牧歌劇」的側面をペルグランがラシーヌによる悲劇世界に意図的に対置したこと、これが『イポリットとアリシ』台本の大きな独自性を構成する。事実、このオペラの筋はまさに、イポリットとアリシの「牧歌劇」的世界がテゼとフェードルの救われぬ悲劇世界を取り囲む形で展開されるのである。次節で我々は、かかる包摂を無垢なる牧歌的世界による悲劇世界の非道德性の矯正・非難へと専ら繋げる一面的解釈に陥るのを警戒しつつ、その詩学的意味を詳しく検証したい。

### 第三節. 虚構世界の二重化の詩学における相互的「距離化」の快

ペルグランとラモーの音楽悲劇は露骨な迄に悲劇世界を牧歌世界によって包摂する二重の虚構世界を提示しようとする。まずは、プロローグと第五幕第三場から結末は、「エリマントの森」(LII)と「アリシの森」(LXXI)をそれぞれ舞台にした幸福な愛の世界として示される。二つの森の支配者は純潔を尊ぶ女神ディアヌだが、ペルグランがラシーヌによって導入されたアリシとフェードルの愛をその森の牧歌的世界で成就せんとする限りで、この女神はエウリピデスの場合とは全く異なる行動設定を与えられる。即ち、ジュピテルの命に従い一日だけヴェヌスの息子アムールを(渋々)許容する(Piv63-4)だけでなく、自らに忠実なアリシ達の恋をフェードルの嫉妬に抗して励ましかつその幸福な結婚を祝福する(合唱を歌うディアヌの支配する森と神殿の人々もフェードルを非難し若い二人の恋を支える)。(母ヴェヌスの代役)アムール以上にディアヌの庇護を受けたこの愛の世界は、作品の最初と最後だけで終わらない。それは、「(神殿でも森でもディアヌに仕えることができる」(Iv145-6)というアリシの女神に向けた台詞を読む限り)森との連続を前提とするディアヌの「聖なる神殿」(LV)を舞台とする第一幕、「ディアヌに捧げられる海近くの森」(LXVI)を舞台とする第四幕(この第四幕の舞台設定は初版では第五幕の第二場まで続く)にも及ぶ。これに対して、中間の第二幕と第三幕は、テゼの冥界体験と帰還後のトロイゼン宮廷での(冥界でテゼに予言されていた)もう一つ別の地獄の現出(「冥界を去っても汝の



家で数々の地獄を再び見出そう。』(IIv144-5))が語られる。確かに、冥界を直接の舞台とする第二幕全体が「驚異世界」に他ならず、テゼに冥界から帰還後の不吉な運命を告げる運命の三女神のトリオのラモーによる壮絶な音響も「驚異」世界たる冥界のこの世ならぬ恐怖を現出させる。しかし、この第二幕は同じく「驚異」を直接に舞台化しディアヌの神殿と森で織りなされるイポリットとアリシの純朴な愛の世界(プロローグ、第一・第四・第五幕)と大きな対照をなす。むしろ、第二幕の冥界の凄惨な言葉と音楽の描写は、第三幕「トロイゼン王宮」でのこのオペラの最も悲劇的な筋立てに直結する。第二幕「冥界」の場面全体が、第三幕でテゼが自らの息子イポリットと後妻フェードルの疑惑場面との遭遇とこれによる前者への呪詛というもう一つの地獄を鮮明に浮き上がらせる重要な背景となる。また、第四幕第三場でイポリットを襲う猛烈で巨大な嵐と怪物という否定的「驚異」は、この第二幕が(本来牧歌的な)第四幕「ディアヌに捧げられる森」(LXVI)にまで及ぶことを示唆しはする。しかし、イポリットの死で牧歌的世界を終焉させるかに見えたその波及は第五幕第二場で明かされる彼の生存によって直ちに打ち消される一時的なものに過ぎない。つまり、この作品はエウリピデスやセネカそしてより直接にはラシーヌから受け継いだ悲劇的部分を成す第二・第三幕が、「牧歌劇」的なそれ以外の最初と最後を成すプロローグと三幕(第一・第四・第五の幕)で取り囲まれる二重構造をなすのである。

ではこの二重構造によって、ベルグラン台本は如何なる独自の虚構世界を開示するか。着目したいのは、その虚構世界内部に互いに異なる世界を組み込むことで、それら世界相互の差異の感得を虚構の快とすることである。成る程、そもそも仏音楽悲劇は(17世紀ル・シッド論争以後ジャンルの純化される)通常の「悲劇」を「驚異」世界へと拡張する限りで、その拡張以前の(つまり音楽悲劇の外部にありそのモデルとなる)「悲劇」との差異は常に意識されていた。しかし、ベルグラン台本が、このオペラ作品外部に位置するラシーヌ『フェードル』との対比よりも、その内部における「悲劇的なもの」と「牧歌劇的なもの」との対比を先鋭化することに留意したい。この点で、本論第一節最後に触れたこの台本の「真実らしさ」の理知化が齎す「悲劇的なもの」の平板化(それを補うのがラモーの傑出した音楽ということになる)を強調するカンツレルの解釈には異を唱える必要がある。この音楽悲劇の隠れた美的快・魅力は、単に「驚異」の領域まで拡張される虚構世界の理知的秩序化の徹底ではなく、ベルグランが周到に構造化した二重性の詩学的仕掛けに見出されるからである。

注意したいのは、この仕掛けの効果が特にその悲劇世界だけでなく、むしろその牧歌世界で立ち現れることである。確かに、パエドラ伝説の悲劇的世界の途方もない理不尽さは、倫理的にも牧歌劇の世界からの痛烈な非難の対象にさえなる。事実、第四幕第四場最後で無実のイポリットを死なせたと自らの罪を悔いるフェードルに牧歌的世界に属する

ディアヌの森の住民達は、「ああ、無益な後悔。イポリットはもはやいない」(IViv163-4)と合唱する。無論、こうして劇中で牧歌的世界から(謂わば道徳的にも)非難される悲劇的不条理は、その成就の貫徹自体(ラシーヌ悲劇結末での惨死する主人公と絶望に沈む彼の若き恋人)さえ第五幕の幸福な結末によって最終的に否定される。しかし、悲劇世界が決して蔑ろにされ否定される訳でも、牧歌世界の勝利が楽天的に謳われる訳でもない。むしろ「悲劇的なもの」はそれと対置される「牧歌劇的なもの」の中にも確実に浸透しようとする。

この点で、牧歌世界と直接に関わる訳ではないが、ベルグランが「序文」でも触れる(XXVI)第三幕第八場の水夫達とトレゼヌ市民のテゼ帰還を祝う合唱及び付随する音楽は示唆的である。成る程、「序文」が強調するのは、この水夫達と民衆達の陽気な合唱とそれに続く音楽が、テゼによる息子と後妻フェードルの関係への冷静な判断を妨げる役割である(XXVI)。しかし、これら合唱と音楽が示す筈の陽気さがむしろテゼの判断を狂わせた一因だと知る観客は、その明るさが不幸な運命に裏打ちされるという相反的印象を持つ。ベルグランとラモーもこれを強く意識していた。事実、イポリットを死なせたと嘆くフェードルの独唱と彼女を非難する合唱で第四幕が終わると、第五幕開始迄のアントラクト(間奏曲)として水夫達の(器楽のみの)第一エール(ホ短調)が使われる。そして第五幕第一場では妻フェードルに自死され自らの呪いにより息子イポリットさえ失ったテゼの悲惨な心情が綴られる。トーマスの言う様に<sup>(33)</sup>、第三幕第八場の水夫達の合唱に組み込まれた第一エールの第四幕終結後の反復は、第四幕最後から第五幕冒頭二場への音響状の連続性(ホ短調)とも相まって、ドラマ構成上の重要な反省的二重性(表面的な祝祭性と深層での後悔、喜びと悲しみの二重性)を改めて狙う。とすれば、一見すると幸福な「牧歌劇的なもの」の回帰と成就を単純に歌い上げて終わるかに思える最終第五幕もまた、同様の二重性を孕む可能性が浮上する。

この第五幕で特に着目したいのは、冒頭二場の存在である。そこでは、第四幕の場面設定(「ディアヌに捧げられる海近くの森」)のままテゼを待ち受ける最終的悲劇が語られる。自死を選んだ死の間際のフェードルから息子の無実を知るに至り懊悩した後、ネプチュヌからイポリットの生存を知らされ安堵するも束の間であった。テゼは(自らの父でもある)ネプチュヌから告げられる親子の生き別れの罰に改めて打ちひしがれる。しかし、これが一転して第三場以後は場面が「アリシの森」へと代わりアリシと生還したイポリットがディアヌと森の住民の祝福の中で結ばれ、皆が牧歌的楽器ミュゼットによるガヴォットで踊りつつ音楽悲劇は終わる。確かに、第五幕は初版以後に大変更を加えられた事情がある。初演後すぐ冒頭二場が、「場所の統一」の観点から問題視され、ベルグランとラモーはこれら二場を以後削除せざる得なくなったのである<sup>(34)</sup>。とは言え、1733年の公衆が要

求した初演直後の五幕最初の二場の削除は、1742年の再演では意外にも公衆に好意的に受け取られず、彼らが第五幕にもはやテゼの登場がないのを惜しんだことが伝えられる<sup>(35)</sup>。事実、近年のこの音楽悲劇上演も殆ど第五幕冒頭の二場の削除をせず台本・楽譜共に初版に基づく。現代の賢明な上演者達はこれら二場のこの音楽悲劇での決定的役割を深く理解しているのである。演奏困難なエンハーモニーのトリオの削除に抵抗し初版楽譜に拘ったラモー以上に、ベルグランにとっても初版台本・楽譜は当初の作品理念が理想的に結晶化したものであった。そもそも彼は、第二幕以外は各幕の統一を支えるために意図的に各幕冒頭に主人公達のモノローグを置いた(第一幕アリシ；第三幕フェードル；第四幕イポリット；第五幕テゼ)。この意味でも、外的な強い圧力による最終幕(テゼのモノローグを含む)冒頭二部の削除(更に第三幕冒頭のフェードルの名高いモノローグ「愛の残忍な母」も別のモノローグに変更される)<sup>(36)</sup>は極めて不本意なものだったろう。無論、フェードルによるイポリット無実の告白とその後の彼女の自死を語るテゼのモノローグ(第一場はこれのみで構成される)だけでなく、これを含む第五幕冒頭二場はこの音楽悲劇全体に決定的意味を持つ。まずは、テゼが自らの息子の生存が知らされ、この音楽悲劇の最後を飾る幸福なイポリットとアリシの結婚が予見される。しかし、遥かに重要なのは、繰り返すがテゼがもはや息子と再会できぬ運命を告げられることであり(「運命の神はお前に息子がどこにいるかを教えるのを永遠に禁じるのだ。」(Vii33))、これが最終幕の決して消せぬ謂わば否定的な通奏低音となることである。つまり、若い二人の幸福な結婚で明るく終わる筈の第五幕の牧歌的世界には、実は強烈な影が深く差し込む。事実、(初版台本)第五幕最終場(第七場)の結末でアリシと晴れて結ばれるイポリットがこの幸福を父テゼとも分かち合いたいとディアヌに請うと、女神は言う。「運命の神はお前を導いた場所を彼に教えるのを禁じる。運命の神の掟は決して変えられぬ」(Vii105-7)。「運命の神」の「掟」たる彼らの永遠の離別こそ、ミュゼットの奏でる「牧歌劇的な」幸福な結婚で終わるこの劇を「音楽悲劇」という枠組みに引き留める不可欠の要件である。即ちその幸福な牧歌世界に覆われつつもこの作品の結末は別離の深い悲しみに貫かれた二重性を孕むのである。

この第五幕のテゼ・イポリット親子の現世での永遠の別離を背後に控えた結末は、ラシーヌ悲劇のそれとは別の独自の演劇的魅力つまり美的快を我々に与える。確かにその快は決してラシーヌの傑作悲劇に我々が覚える感動と無縁ではないが、むしろそれとの意図的隔たりを前提にしている。この隔たりを生み出すのが、ベルグランが「序文」で敢えて言及したアリシの属する「牧歌劇的なもの」の存在であった。この音楽悲劇での殆どの合唱はディアヌの神殿や森のニンフや女司祭達や住人によってアリシとイポリットを庇護する立場で歌われる。それ故、観客達もまた「牧歌劇的なもの」の側からテゼやフェードルが主な原因となる「悲劇的なもの」に対峙する視点に立つ。とは言え、この「牧歌劇的な

もの」は決して安定したものではない。第五幕最初のテゼを中心とする二場と結末(第七場最後)のディアヌのイポリットへの言葉が証す様に、親子の永遠の別離という「悲劇的なもの」がそこに大きな影を落とすからである。とすれば、牧歌世界もまた悲劇世界と出会うことによって大きな隔たりを抱え込む。「牧歌的なもの」が背景に「悲劇的なもの」を持つ限りで幸福なだけの世界ではないことが明らかになるからである。つまり、この音楽悲劇は、「悲劇的なもの」だけでなく(これを劇構造上包摂していた)「牧歌劇的なもの」にも反省的な「隔たり」をもつ二重の「距離化」を齎す。いや正確にはお互いの世界から他方の世界を顧ることによる。そして、これが鑑賞者にこの音楽劇全体を俯瞰する反省的な快を齎すのである。

ラモーの革新的な音響創造も、ペルグランの意図を見事に表現するのに極めて相応しいものであった。度々指摘される様に、既にその和声論で名を馳せたラモーは、熟知の技法を駆使し、旋律の単純な水平的継起ではなく和声的で重層的な音響構成によって複雑な感情表現を行った<sup>(37)</sup>。事実、この音楽劇のパルカ達三女神の名高いトリオ(基本ト短調)の「何処に逃げ走るか。怖れに怯えよ。恐怖で震えよ」(IIv143)に相応する六小節でさえ、エンハーモニーと連動した五つの連続転調(嬰へ短調；へ短調；ホ短調；変ホ短調；ニ短調)が組み込まれ、呪われた未来を宣告されるテゼの「恐怖(horreur)」を深い陰影と共に観衆にも文字通り体感させる<sup>(38)</sup>。見逃すべきでないのは、ラモーのこのような複雑な音響が、単にペルグラン台本の表面的意味に逐語的に音楽を付すのでも同音形が必ずしも単一同一の意味に還元されるのでもない繊細で重層的効果を意図した点である。例えばディルは、第一幕冒頭のアリシのモノローグ「聖なる神殿」(Ii1-13)冒頭一六小節の音楽の二つのほぼ同形の楽節それも特に繰り返されるテトラコルド(レ～ラへの下降)に着目する<sup>(39)</sup>。これら二楽節は基本ニ長調だがディルはそれぞれに転調の存在を指摘した上で、第二楽節(八小節が一楽節をなす)のそれに注意を促す。第二テトラコルドの終止のラで一時的にイ長調を示唆することで(かつ通奏低音の伴奏を中断し、上部のフルートがソ#で同じイ長調を強調する)殊更このテトラコルド反復を強調する。その際、その第二テトラコルドは第一テトラコルドの下行的安定感を一瞬期待させつつも、それに相応する(ディルは注意を向けないが、そもそも韻律上ペルグランにより)故意に倒置された台詞「揺さぶられる[私の心への] 安息所になって下さい」(Ii3)との連想(第一テトラコルドに相応する台詞は「聖なる神殿、静[かな] 場所」)そして誇張的に示されるこの繰り返しのによってむしろアリシの嘆きの暗示へと変貌するのをラモーが狙うのだとする。これ程手が込んでないにせよ、この音楽悲劇結末でさえラモーの音楽は、ペルグランが含蓄させた消し難い陰影が浮き上がらせる微妙な複層性を確かに表現する。父テゼとの再会を許さぬ運命の神の掟をイポリットに告げるディアヌのレシタティブ(イ短調)は既に終わっているが、イ短調を主軸



とする作品最後の合唱「ディアヌが我らに与える王の法は何と幸福なこと」(Vvii145-8)はイ長調そしてホ長調へと一時的に転調しつつ明確なイ短調でこの一見幸福な結末を締め括る。甘美な幸福感に入り混じる悲しみによる反省的二重性、これこそラモーの鮮烈な音楽に心身を奪われつつペルグランの劇的世界に鑑賞者が覚える不思議な感動の内実には他ならない。

### 結語. 古典主義時代の比較論における『イポリットとアリシ』の虚構世界

ペルグランは音楽悲劇『イポリットとアリシ』で「悲劇的なもの」と「牧歌劇的なもの」とが相互に反響し合う二重の虚構世界を構築した。「森」という異世界にイポリットと共に属すアリシを導入したラシーヌの傑作悲劇の存在が、この職人肌のオペラ台本作家に、「驚異」世界の直接的で理知的な提示だけでなく、この音楽悲劇の二重性を打ち出させたことを本論は確認した。ペルグランはラモーによる鮮烈な音響表現力を借りつつ(テゼと違いフェードルが直接に牧歌的世界から批判を受ける設定(Iiv103-4 et 131-4; Iv; IViv)の意味は忘れるべきでないが)親子の悲劇的別離が、その「牧歌的なもの」の結末に深い陰影を与えつつ二つの劇的世界が相互に反響し合うのを意図したのである。それだけではない。ペルグラン達は、キノー等の最高傑作、仏バロック・オペラの基軸たる「驚異」世界の謂わば自己崩壊を具現する『アルミッド』(「真実の愛」によってアルミッドは最後に自らの「魔法の愛(=虚構の愛)」つまり「驚異」による宮殿を魔法の「驚異」で崩壊させる)に匹敵する音楽悲劇を創造した。それは、カンツレルが指摘した様な「驚異」世界の理知的徹底化だけでなく、むしろ「驚異」世界との潜在的繋がりを持っていた「牧歌劇的なもの」が「悲劇的なもの」を取り込む形で成立した仏音楽悲劇誕生と不可分な視点を与えることによってである。ペルグランとラモーの音楽悲劇は、キノーとリュリが創始したこの独自の虚構世界の詩学の正当な後継者なのである。

このキノーらとの連続性を考慮する時、この音楽悲劇に半世紀以上先立つ比較論争に最後に触れる必要がある。そもそも、仏バロック・オペラが17世紀後半の成立期から18世紀後半の凋落期にかけて様々な比較論争に晒されたのは知られている(すぐ後述するラシーヌとペローの『アルセスト』論争、18世紀初めの伊仏音楽の優劣を巡るラグネとルセール第一次伊仏音楽論争、『イポリットとアリシ』以後のリュリ派とラモー派の論争、そして18世紀半ばの伊音楽派のルソー・百科全書派と仏音楽派ラモーらの第二次伊仏音楽論争(ブッフオン論争)等)。これら比較論争の大半が伊仏文化論争と絡むのは事実だが(リュリ派とラモー派の論争も前者を仏音楽派、後者を仏内部の伊音楽派に重ねた)、更にそこに17世紀30年代のル・シッド論争と17世紀後半以後の新旧論争が絡む。『イポリットとアリシ』でのペルグランとラモーの試みに視線を戻すなら、この音楽悲劇は直接には



18世紀に入ってからルセルとラグネの第一次伊仏音楽論争と(このオペラ上演が契機となる)リュリ派とラモー派の比較論争に関係付けられよう。しかし、これらの論争では、この音楽悲劇の意義は仏音楽の伝統を確立したリュリへのラモーの根本的敵対者という側面にのみ集中しがちである。むしろ着目すべきは、ペルグラン等がキノーやリュリの真の継承者を自覚していた事実であり、彼らのこの音楽悲劇がキノー等の音楽悲劇を発展的に継承したことである。この点で、『イポリットとアリシ』を巡る最も考慮すべき比較論は、この音楽悲劇初演に59年先立つラシーヌとペローの『アルセスト』論争(1674年)である<sup>(40)</sup>。

この論争で焦点となるのは(『ヒッポリト』の作者でもある)古代エウリピデスの『アルケステス』と17世紀のキノー等の音楽悲劇『アルセスト』の優劣論である(前者への近代人作品の優位を唱えたのがペローであり、これを辛辣に批判し後者の古代人作品の優位を唱えたのがラシーヌであった)。本論にとって重要なのはペローの議論である。ペローも友人キノーがリュリと共に創始したこの独自の虚構ジャンルの「驚異」世界の魅力を強く擁護する<sup>(41)</sup>。しかし、見逃すべきでない論点はもう一つある。古代エウリピデス作品へのペローの批判が、ラシーヌ『フェードル』へのペルグランの批判と似通っていることである。ペルグランがその「序文」の最初で「驚異」世界をオペラと音楽悲劇に固有の領野であると強調したことだけではない。ペローはエウリピデスの描く登場人物達の近代人では受け入れ難い道徳的な非「真実らしさ」を揶揄する<sup>(42)</sup>が、ペルグランもラシーヌ作品でのテゼの王らしからぬ(イポリットへの)「安易な疑い・呪詛」の非「真実らしさ」を批判したのだった。とすれば、ペローの立場は反古典主義・非理性主義に回収されぬ可能性が極めて高く、「驚異」を含め彼を魅了したオペラの虚構世界もまた不条理性に単純に特徴付けられるのでは決してない。いやより重要なのは、彼の立場が決して安易な道徳主義に還元されぬ点である。そもそも、公衆の生来の「良識」を即座に批判しないにせよ、ペローの想定する理想の芸術鑑賞者は、理知的な作品構成を俯瞰的に把握し「抽象的で精神的な概念」を形成しうる知的卓越者であった<sup>(43)</sup>。そして音楽でもペローは、後の『新旧比較論』(1692年)で俗衆受けする単純な旋律美より理知的で技巧的な「全体として混ぜ合わされた諸声部のハーモニー」<sup>(44)</sup>の魅力を主張した。これは、全体的効果の観点から作品内部の様々な対比や「驚異」を鑑賞しうる「理性」を前提とすることと無縁ではない。この点で、同じ『新旧比較論』のオペラを巡る以下の発言に注意したい。「巧みに統御されるとこれら幻想は、理性に対立するにせよ、これを楽しませ眠らせるし、想像上の全ての真実らしさより一層理性を魅惑する」<sup>(45)</sup>。確かに「想像上の全ての真実らしさ」そしてこれと不可分な「理性」が一端否定される(または「眠らされる」)かに見える。しかし、オペラの「幻想(chimères)」はこの「真実らしさ」と不可分な「理性(raison)」を退

けるどころか、これを「楽しませ(amuser)」「魅惑する(charmer)」のを要請される。それ故にこそ「巧みに統御されると(bien maniées)」という限定がつくのである。狭小な規則主義・権威主義として古代派を批判するペローにとって「理性」とは、むしろ音楽悲劇の新たな試みさえ理知的に受容しそこに美的快を見出しうるしなやかな知性でもあった。ペルグラン台本によるこの音楽悲劇もまた、伊起源で近代的な上演劇たるオペラの虚構世界の独自の構造の知的把握をその美的快の基軸に置くものであった。この意味で、『イポリットとアリシ』は17世紀前半のル・シッド論争以後の(近代人派も古代人派同様そこに包摂される)仏古典主義の「虚構世界」の一つの究極の形である。そしてそれは、この音楽悲劇の「驚異」の視覚的・音響的な直接提示のみならず二つの劇世界の二重性を介しての独自の貢献を介してに他ならない。しかしまた、この二重性を介して1733年初演のこの音楽悲劇は更に18世紀後半の(テゼやフェードルと違い父と神の権威に最後まで抗う主人公に改悛は一切生じぬにせよ悲喜劇的結末を持つと言える)あの『ドン・ジョヴァンニ』を遠くから予見させましょう。『イポリットとアリシ』の虚構世界の詩学は、過去の仏音楽悲劇の遺産を改めて引き継ぎつつ新たな転回の可能性をも持っていたのである。

1996年9月パリのオペラ・ガルニエでウィリアム・クリスティは、手兵の楽団レザール・フロリッサンを率い、『イポリットとアリシ』初版の記念碑的な古楽器復活上演を行い、大成功を収めた。本論者もその上演を二度体験したが、指揮者クリスティの強い意向を汲んだとされるジャン＝マリ・ヴィレジエの演出は強く印象に残るものだった<sup>(46)</sup>。そもそもこの上演では、第五幕最初の二場を初版台本・楽譜に合わせ省略しないのは勿論、第四・五幕間のアントラクトとして通常の水夫達の第一エールでなく幕間で自害するフェードルを示唆する「恋の残酷な母」(本来は第三幕第一场)の器楽版が演奏された。更に、トーマスの指摘通り<sup>(47)</sup>、第五幕最後に半透明スクリーン越しにテゼとフェードルを(本論者の記憶では)夢遊病者・亡霊の様に舞台背後に徘徊させた。クリスティは、二人を第五幕最後に再登場させる演出を、演出監督ジョナサン・ケントと組んだ2013年のグラインドボーン音楽祭でも繰り返す。無論、ペルグラン台本に直接その様な演出指示はない。この点で、悲劇世界にのみ込まれ破滅した二人をこの音楽悲劇の幸福な大団円の最中に示すのは、現代の指揮者クリスティ独自の解釈である。しかし、それは本論が証した様に(テゼとイポリットの父子関係に集約されるものの)最終幕に深い陰影を与えんとしたペルグランの強い意図に照らせば十全な説得性を持つ。クリスティ等による『イポリットとアリシ』上演が当日の観客の多くに与えた深い感銘は、ペルグラン台本が当初から組み込んだ二重の「虚構世界」の交錯を更に深化させた美的快に他ならない。

注

- (1) R. Descartes, *Lettre à Elisabeth*, le 6 Octobre 1645, in *Œuvres de Descartes*, Vrin, 1996, t. IV, p. 309.
- (2) J.-B. Dubos, *Les réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1770 (1ère éd., 1719), t. I, pp. 33-4 (Part. I, sec. III).
- (3) *Ibid.*, pp. 450-3 (Part. I, sec. XLIII).
- (4) *Ibid.*, t. II, pp. 420-1; pp. 427-9 (Part. II, sec. XXIX).
- (5) *Ibid.*, t. I, p. 456 (Part. I, sec. XLIII).
- (6) 例えば以下の現代日本の美学者の論考を挙げることができる。西村清和、『フィクションの美学』、勁草書房、1993年。西村は作品の構造把握を専ら重視する訳ではないが、「読者にのみ割り当てられた観客席に身をあずけて小説を読む行為」の自律性を強調する点でこの「適正」との繋がり故に道徳的教化主義を含むにせよ) 古典主義芸術論と実は通底する。
- (7) 近年の研究として以下を参照。Ch. Dill, *Monstrous Opera: Rameau and the tragic tradition*, Princeton Univ. Pr., 1998, ch. 3; *ibid.*, «Rameau's imaginary monsters: Knowledge, Theory, and Chromaticism in *Hyppolyte et Aricie*», in *Journal of the American Musicological Society*, 2002 (vol. 55 (3)); D.A. Thomas, *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime: 1647-1785*, Cambridge Univ. Pr., 2002, part. I ch. 5; S. Bouissou, *J.-Ph. Rameau*, Paris, 2014, ch. 9.
- (8) 「序文」と「台本」のそれぞれの典拠及び各々の省略記号は以下の新ラモー全集に依る。本論で参照する際は「序文」はローマ数字で頁数を、「台本」はPでプロローグ、大小ローマ数字で幕と場及びアラビア数字でプロローグと幕ごとの行数を示す(「ト書き」のみ「序文」と同じくローマ数字で頁数)。 *Hyppolyte et Aricie 1733*, in *Opera omnia* de J.-Ph. Rameau, série IV, vol. 1 (éd. par S. Bouissou), G. Billaudot, 2002.
- (9) C. Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991.
- (10) «La préface d' *Hyppolyte et Aricie* ou la critique de *Phèdre*», in Brochure pour la représentation en 1996 dans l'Opéra Garnier d' *Hyppolyte et Aricie*, Archives de la Bibliothèque -Musée de l'Opéra, 1996, pp. 67-73.
- (11) ド・ラ・モット宛書簡が以前から旧ラモー全集のマレルブの詳細な解説の中で全文呈示されその存在が知られている。Rameau, lettre à H. de la Motte (le 25, octobre, 1727), in *Œuvres complètes*, éd. par C. Saint-Saëns, t. VI (tome pour *Hyppolyte et Aricie*, éd. par V. D'Indy et comm. et noté par Ch. Malherbe), pp. XXXIII-IV.
- (12) B. Pintiaux, «L'abbé Pellegrin: Patriarche de l'Opéra», in *L'Avant-Scène Opéra*, n. 264 (numéro spécial pour *Hyppolyte et Aricie*), 2011, p. 70. パンショは同時代人達の低評価の理由として、ベルグランの文筆ジャンル(歌詞や音楽関係の台本等)のある種の混濁性に注意を促す(*ibid.*, p. 73)。またデイルは、同時代演劇の非道徳性に批判的なヴォルテールとの意外な共通性も含め彼のオペラ作家としての能力を指摘する。Dill, «Pellegrin, Opera and Tragedy», *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, n. 3 (1998). ベルグランについて、上記二論考と新ラモー全集のブイスの簡潔な紹介(XXIII-IV)以外では、(フレロンによる後の高い評価も含め)ラモーと組んだ台本作家達の中での位置、彼の活動の同時代オペラ論での位置付け、それぞれで以下を参照。E. Haeringer, *L'esthétique de l'opéra en France au temps de J.-Ph. Rameau*, in *Studies on Voltaire and 18th century*, vol. 279, 1990, pp. 70-82; C. Guyon-Lecoq, *La vertu des passions: l'esthétique et la morale au miroir de la tragédie lyrique (1673-1733)*, Honoré Champion, 2002, pp. 288-99.
- (13) Kintzler, art. cit.
- (14) R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Nizet, 1966, pp. 232-3.
- (15) アリストテレス、『詩学』(松本仁助・岡道男訳)、岩波書店、1994年、43~4頁(1451a-b)。

- (16) 同上書、46 頁(1452a)。リクールの解釈については鑑賞者への繋がりに関わる「ミメシス III」(ポール・リクール、『時間と物語』、久米博訳、新曜社、1987 年、第 1 巻、123~52 頁(「恐れ」と「憐れみ」については 127 頁にリクールの言及がある))の分析を参照。彼によると、アリストテレス『詩学』は、「筋立」(「ミメシス II」)重視による自律的作品観を基本としつつも、外部世界との繋がりを保つ二つの契機、つまり模倣対象に関わる「ミメシス I」と鑑賞者に関わる「ミメシス III」の重要性を決して蔑ろにしない(つまり「作品」は必ず我々が生きる現実たる「世界」と謂わば創造的に関わる)。
- (17) 同上書、46 頁(1452a)。
- (18) Bray, *ouvr.cit.*, p.234.
- (19) *Ibid.*, p.233.
- (20) この点についてシャプランとラシーヌを巡るフォレストイエによる「驚異なき驚異」という分析概念を軸とする解釈が明晰である。Forestier, *La tragédie française: règles classiques, passions tragiques*, P.U.F., 2nde éd., 2016, pp.152-71. 但し、本論で重要となるラシーヌ『フェードル』(彼が分析するラシーヌ作品は『イフィジェニ』と『アタリ』)がバエドラ伝説を題材とする限りこの超人間的「驚異」が不可避免的に介在する点に留意したい(ラシーヌの用いた苦渋のしかし見事な解決策は本文で指摘した様に「伝令」たるテラメヌスの「語り」である)。
- (21) Kintzler, *ouvr.cit.*, pp.131-78
- (22) Art.cit., n. 5 pour la page 70, p.73.
- (23) Guyon-Lecoq, *ouvr.cit.*, pp.297-9. ギイヨン＝ルコックは、彼女の博士論文の全体的主張を軸に(否定辞の欠落なしでも十分に可能な)仏バロック・オペラ固有の道徳性(罪なき者(ここではイポリット)を安易に死なせるべきではない)を強調しつつも、「真実らしさ」に基づくベルグランの劇構成上の一貫性を(カンツレルと結果的に)同じく訴える。
- (24) Kintzler, art.cit., pp.70-3. カンツレルは後にこの論考を書き直すに際して、更にオペラでの「驚異」や「暴力」の直接的提示の孕む結果的な「滑稽さ」の否定的印象を巡る論考を付すことになる(«La pensée programmatique de l'opéra et le monde merveilleux. La préface d' *Hyppolyte et Aricie* ou la critique de *Phèdre*», in *Théâtre et opéra à l'âge classique*, Fayard, 2004, pp.139-42)。
- (25) *Ibid.*, p.70.
- (26) 『ヒッポリトス』ということで、セネカ悲劇が現在では『バエドラ』と通常呼ばれるのとは矛盾する。しかし、渡辺守章の訳註(ラシーヌ、『フェードル』他、岩波文庫、1993 年、296~7 頁)によると 16 世紀ロベール・ガルニエによるセネカ悲劇の翻案は『イポリット』であり同題名の悲劇が多く作られることから(事実 J. Yeuwainn による 1591 年のセネカ悲劇翻案も『イポリット』である)、当時はこちらで呼ばれるのが多かったのだろう。
- (27) オウィディウスの典拠は明示されないが、『変身物語』(第一五篇)と『祭歴』(第三篇と第六篇)にそれぞれ記述がある。
- (28) Forestier, sa notice pour *Phèdre*, in J. Racine, *Œuvres complètes*, Gallimard, t.I (1999), pp.1613-4.
- (29) Racine, *ibid.*, p.818.
- (30) *Ibid.*, p.848.
- (31) *Ibid.*, p.863.
- (32) Kintzler, *ouvr.cit.*, pp.209-25; S. Cornic, *L'enchanteur désenchanté: Quinault et la naissance de l'opéra français*, PUPS, 1995, pp.108-30. カンツレルの分析(コルニックの分析もその延長線上にある)によると、1620 年代に流行した牧歌劇から 1640 年代に確立する古典主義悲劇への純化とほぼ同じ過程が、1660 年代の牧歌音楽劇から 1673 年の音楽悲劇の誕生(キ

ノーとリュリの『カドムスとエルミオース』に見出される(pp.218-23)。また牧歌劇から牧歌音楽劇への移行は音楽悲劇成立を準備する流れとして指摘されもする(pp.223-6)。

- (33) Thomas, *ouvr. cit.*, p.174.
- (34) *Mercure de France*, Octobre 1733, p.2247(remarque citée par Thomas, *ibid.*, p.170).
- (35) *Ibid.*, Septembre 1742, pp.2077-8(remarque citée, *ibid.*, p.170).
- (36) 例えばディルによる第三幕冒頭のフェードルのこのモノローグ削除の理由の解釈(台本の道徳的改革というヴォルテールも共有し得た方向性が公衆達の(盲目的愛情を演劇世界に求める)反動によって抑圧されたというものは、これら二場の削除と合わせて考えると興味深い。Dill, «Pellegrin, Opera and Tragedy», art.cit., pp.254-5. しかし、道徳的台本としてペルグランのそれを捉える彼の読解の決定的困難は、理不尽な悲劇世界の(道徳的)相対化がそれで説明できても、牧歌世界の悲劇化という逆の相対化の美的快を説明できぬ点にある。
- (37) ここから後のプッフォン論争での(ラモーの和声法を評価しつつも旋律を改めて擁護する)ルソーとの新たな対立を生むラモーによる旋律への和声優位論が生じる。尚、本文の以下の楽曲分析では群馬県立女子大学名誉教授戸澤義夫氏(音楽美学)から少なからぬご教示を頂いた。
- (38) 以下を参照。Th. Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge Univ. Pr., 1993, pp.201-2; Thomas, *ouvr.cit.*, pp.163-7.
- (39) Dill, *ouvr.cit.*, pp.52-6.
- (40) この論争については以下を参照。Guyon-Lecoq, *ouvr.cit.*, pp.231-60; 村山則子、『ペローとラシーヌの「アルセスト論争」』、作品社、2014年。前者はペローの議論の脱古典主義の側面に着目するが、彼女の言う古典主義は余りに狭小化されていると思う。また「驚異」概念に偏り過ぎる後者にも同様の危惧を感じる。
- (41) Ch. Perrault, *Critique de l'opéra ou l'examen de la tragédie intitulée Alceste*, Paris, 1674, pp.65-70.
- (42) ペローによるエウリピデス批判とキノー擁護の基軸たる(「真実らしさ」と不可分な)倫理的「礼節」に基づく議論は、上記「驚異」擁護論以前のかかなり長い部分で示される。これについてはギイヨン＝ルコックが集中的に分析している。Guyon-Lecoq, *ouvr.cit.*, pp.233-46.
- (43) 以下を参照。A. Becq, *La genèse de l'esthétique française moderne*, 2nde éd., Albin Michel, 1994, pp.214-5.
- (44) Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, 2nde éd., vol.4, Paris, t.I(1692), pp.216-7.
- (45) *Ibid.*, t.III, p.268.
- (46) この上演にはトーマスがその音楽史的立場から報告と注釈をしている。Thomas, *ibid.*, pp.173-5. 但し、彼はクリスティらの意図とは逆にこの音学悲劇では従来の悲劇的なものの立場をラモーの音響創造が自己否定し始めると捉えるが、本論者は同意できない。
- (47) *Ibid.*, pp.174-5.

[現代教養学部教授(美学・芸術学) 2015～17年度総合研究29(模倣世界における生命・感性を巡る比較文化的研究)研究代表者]